ZEICHNUNGEN VON EMIL ORLIK

Emil Orlik, Hans Wolfgang Singer



ZEICHNUNGEN VON EMIL ORLIK

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

SIEBENTER BAND

EMIL ORLIK

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

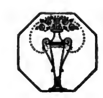
ZEICHNUNGEN VON EMIL ORLIK

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN MIT LICHT-
DRUCKEN NACH DES MEISTERS
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG
VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Glas & Tuscher, Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln



Es ist von alters her eines der schwierigsten Dinge gewesen, die lebende, gleichzeitige Kunst richtig zu beurteilen. Niemals aber ist dies den Mitlebenden dermaßen erschwert worden, wie heute.

Bis zum Erwachen des historischen Bewußtseins vor nunmehr etwa hundertfünfundzwanzig Jahren war alle Kunstbeurteilung, wie das Kunstschaffen selbst, völlig naiv. Nur das Lebende galt, das Vergangene wurde einfach verneint. Ebensowenig wie es einem Gotiker eingefallen wäre, Romanisch zu schaffen, oder einem Renaissance-Künstler, sich gotisch zu geben, wäre es dem Gotiker möglich gewesen, Romanisches, dem Renaissance-Künstler, Gotisches schön zu finden.

Mit Bewußtsein knüpft zum erstenmal die Renaissance, wie schon ihr Name bezeugt, an Altes an. Aber die innere naive Kraft der Menschheit ist auch damals noch so stark gewesen, daß sie völlig über die Reflexion siegte. Es ist neuerdings schon oft klargelegt worden, daß die Renaissance weniger die Wiedergeburt eines alten Stils, als die Wiederauflebung der künstlerischen Kräfte überhaupt bedeutete. Keiner der großen Renaissancemeister hat in irgend einem Bekenntnis offenkundige Schwärmerei für Altes an den Tag gelegt. Erst nach dem Ausklingen des Rokokos ist eine Freude an dem Alten, Ererbten nachweisbar und auch in solcher steckt mehr eine uneingestandene Furcht vor der Zukunft, als die Unzufriedenheit mit der Gegenwart.

Das klarbewußte Sammeln alter Kunst fängt erst mit jenem Zeitalter an, das die große Revolution herbeiführte. Damals tritt auch die erste wirkliche, beabsichtigte Renaissance ein, nämlich der Stil, den wir Empire nennen. Ein Dithyrambus auf eine längst vergangene Zeitkunst, wie jener des jungen Goethe auf Erwin von Steinbach, war vor 1750 kaum denkbar und auch Goethe war, wie wir wissen, in dieser Hinsicht seinen Mitmenschen weit voraus.

Das historische Bekenntnis aber hat sich als eine Sirene erwiesen, die alle Kreise verlockte. Wir haben vom Schluß des 18. Jahrhunderts an eine Renaissance nach der anderen gehabt. Es ist — so paradox das auch Manchen klingen mag — eben leichter, zu denken als zu fühlen.

Was für die Aesthetik dabei herauskam, war das ungeheure Übergewicht, das die Verehrung der Überlieferung in unserer Beurteilung der Kunst erfuhr. Unsere Akademien, die ursprünglich nur Pflegstätten der Technik waren, wurden nun Pflegstätten der Künstlertradition. Bis zu dem Ende der siebziger Jahre ward es zum Glaubenssatz für unsere Genießenden, daß man seinen Standpunkt zu einem Kunstwerk finden müsse nicht auf Grund seiner Entstehung, sondern durch Vergleichung mit vorhergegangener Kunst. Hiergegen aber erhob sich die Künstlerschaft im Lauf der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit Recht, nur erfolgte diese Reaktion wie ein Naturereignis, wie eine Lawine, die das Alte von Grund und Boden wegrasierte. Alles Neuartige wurde zwar erst bekämpft, aber es erging ihm wie dem Markenzeichen „Made in Germany", das zunächst dazu erdacht, das Kaufpublikum abzuschrecken, später zur Empfehlung wurde. So ist denn jetzt „Neu" Trumpf geworden und seit einem halben Menschenalter kann sich ein Künstler nicht besser als hierdurch beim Publikum empfehlen. Wenn er nur Neues, Nochniedagewesenes bietet, jubelt man ihm zu, ohne sich die Frage vorzulegen, ob es zugleich gut ist.

So kommt es, daß man uns jetzt oft die unglaublichsten Dinge zumutet und wer nicht mitmachen will, einem scheinbar gerechtfertigten Verdacht verfällt. Man hält ihm vor, daß seinerzeit Buchanan die Dichtungen Rossettis, die uns heute als Meisterwerke gelten, mit gemeinen Ausdrücken beschimpfte, daß die Hanslick, Lindau und Genossen seinerzeit Richard Wagner häßlich angriffen und daß Napoleon III. im Salon von 1853 Courbets „Badende" als Sudelei hinstellte. Gewiß, dem ist so. Trotzdem sprechen die Zeichen für uns. Weit entfernt davon, wie jene Kritiker, die unserer Zeit vorausgehen, unter dem Druck der Tradition zu leiden, haben wir ja erst die Vorliebe für das Neuartige erweckt und großgezogen. Inzwischen aber sind neue Kunstäußerungen unserer Jüngsten aufgetaucht, dem nicht beigestimmt werden kann. Denn alle diese neuesten Richtungen sind nicht aus starker Empfindung herausgeboren, sondern aus Theorien. Man hat stets den Eindruck: diese Herren haben sich in eine Ecke gesetzt und lange darüber gebrütet, bis sie den neuen „ismus" ausgeklügelt haben, mit dem sie die Welt beglücken wollen. Äußerlich gebärden sie sich temperamentvoll genug, innerlich nimmt Alles in der fahlsten Reflexion seinen Ausgangspunkt. Sie wettern in den Kunstblättern und verfechten ihre Theorien, statt ihr Werk für sich sprechen zu lassen.

So aber stellt man sich den die Mode überdauernden Künstler nicht vor.

Jedenfalls lehren uns diese jüngsten Erscheinungen, daß kein Künstler ohne Arbeit und Selbstzucht auskommt. Die Geschichte spricht von keinem

Meister, der das, was er geworden, nicht durch harte Arbeit erst geworden wäre. Mögen wir noch so sehr vorwärts blicken und uns durch die Lehren der Überlieferung nicht beengen lassen wollen, uns einfach über ihre Tatsachen hinwegsetzen wollen, hieße ein sinnloses Vogelstraußspiel treiben.

Von überall her lautet daher auch das Urteil heute, man gewinne den Eindruck, das der Kubismus, der Futurismus usw. schon abgewirtschaftet habe. Die Spanne Zeit, die ihnen beschieden war, ist demnach kurz genug gewesen. Aber war das nicht vorauszusehen? Vor ein paar Jahren, es wird so ungefähr drei Jahre her sein, sind etliche Ausländer auf diese „Stile" verfallen. Diese Maler boten etwas ganz Neues; Etwas, das dem Bishergesehenen Hohn sprach. Im letzten Frühjahrssalon der Pariser, dem Stelldichein der Wilden und Indépendants, gab es über 3000 Gemälde, davon mehr als drei Viertel von unbekannten „Meistern", und diese waren fast sämtlich futuristische, kubistische, neo-impressionistische Schöpfungen!

Aber Etwas, das in kurzer Frist von Hunderten dermaßen leicht zu leisten ist, kann nicht weit her sein. Wenn ein Architekt die Technik seines Faches nicht in jahrelanger harter Arbeit sich angeeignet hat, so nützen ihm die genialsten Einfälle nichts. Wenn der Musiker seine Technik, die Harmonielehre, den Kontrapunkt, den Generalbaß nicht bezwungen hat, so kann er seine genialsten Gedanken nicht verwerten; von der Literatur, von dem mechanischen Schaffen gar nicht zu reden. Überall die gleiche Wertschätzung für und Hochachtung vor der Technik! Warum glauben diese jüngsten Maler und Zeichner, davor gefeiht zu sein?

Die grenzenloseste Hochachtung vor der Arbeit zeichnet den Meister aus, dessen Werk der vorliegende Band gewidmet ist. Diesen einen Anker hat man, um ein Urteil über die Gesamtleistung dieses Künstlers sich bilden zu können. Seine Beweglichkeit und seine Leichtigkeit hat Manchen stutzig gemacht, der erst dann zu einer richtigen Beurteilung auch dieser Eigenschaften gelangte, nachdem er einen Einblick in Orliks Arbeitslust und Arbeitskraft gewonnen hatte.

Ich habe fast nie einen Künstler kennen gelernt, der so ständig an sich selbst herumarbeitete und der rein äußerlich genommen so viel gearbeitet hätte. Vorliegender Band ist nur ein Extrakt von hunderten, ja tausenden von Zeichnungen. Nulla dies sine linea! Bei Orlik könnte man fast sagen: keine Stunde, keine Minute, ohne daß er zeichne. Andere sind stets behend mit dem Bleistift: er führt immer einen kleinen Aquarellfarbkasten bei sich und es sollte mich wundern, wenn er je, selbst in Gesellschaftstoilette, ganz ohne dies Werkzeug anzutreffen wäre.

Tag für Tag ist er daran tätig, seine Beherrschung der Mittel zu erweitern

und zu vertiefen. Seine Leichtigkeit ist Sache des Temperaments: sie besteht nicht etwa darin, daß er seine Aufgaben und seine Kunst leicht nimmt.

Emil Orlik kam als Sohn von Mittelstandsbürgern am 21. Juli 1870 zu Prag auf die Welt. Er besuchte das dortige Gymnasium und zeichnete viel. Als er siebzehnjährig nach München Aufnahme in die Akademie erstrebte, wurde er abgewiesen: er hatte noch nicht den „Akt" erlernt. Defregger ermutigte ihn jedoch und bei Knirr studierte er bis 1891. Nachdem er aber endlich Schüler von Lindenschmit und Raab in der Akademie geworden, hielt er es daselbst nur noch kurze Zeit aus.

Das Meiste hat Orlik sich selbst gelehrt. Er will auch nie auslernen. Das geht Hand in Hand mit seinem Anpassungsvermögen. Leisching hat ihn sehr hübsch mit der Sonnenblume verglichen, die fest im Boden wurzelt, durch die Blüte aber Licht und Wärme von der Kunstsonne aus ihrer jeweiligen Stellung im Firmament heranzieht. Orlik ist nicht ohne Eindruck in jenem goldenen Prag aufgewachsen, wo einst durch Kaiser Rudolf alte Kunstschätze angesammelt wurden und wo jetzt Wasser- und Eisenbarone riesige Fabriken gründeten, wo die Paläste, Kirchen und der Vyšehrad von einer reichen Geschichte erzählen und wo der Ghetto, den Orlik noch erlebte, — jetzt ist das Meiste abgebrochen — und die häßliche Karolinenstadt das schmierigste Elend offenbarte, wo schließlich die Feindschaft zweier Kulturen sich zu hellem Bekriegen zuspitzte und eine natürliche Unruhe in die Seele aller jener Menschen pflanzen mußte, die unter diesen Verhältnissen aufwuchsen. Ein beschaulicher, in sich gekehrter Künstler konnte hier nicht entstehen, wohl aber ein geweckter, auf das frische, pulsierende Leben der Wirklichkeit eingestellter.

Befindet sich zufällig in einer geschlossenen Gesellschaft ein vollendeter, trefflicher Meister, so ist er nicht um alles in der Welt dazu zu bewegen, sich zu produzieren. Die eifrige Schülerin und der selbstgefällige Dilletant dagegen sind in gleicher Lage kaum vom Klavier fernzuhalten. Merkwürdig, diese Scheu des Könners, vor Anderen zu glänzen, außer wo der Beruf als solcher es erheischt! Noch merkwürdiger die Lust des Nichtkönners, seine eigenen Mängel zur Schau zu tragen!

Das findet sich auf allen Gebieten wieder. Es ist noch nicht lange her, da gefiel sich eine unreife Schaar Kunstjünger, denen der Erfolg Klingers den Kopf verdreht hatte, in dem Versuch, uns eine Bildung vortäuschen zu wollen, die sie nicht besaßen. Leutchen, die vierzehnjährig die Schule mit einer IIIb verlassen hatten, hatten die Waghalsigkeit, uns *ihre* Gedanken über die schwierigsten philosophischen Probleme vorzutischen! Aber einer wie Orlik, den wir vielleicht ganz gern einmal über solche Fragen aus-

horchen würden, – schwieg. Ihm legte das Taktgefühl des wirklich Gebildeten den Finger auf die Lippen. Rein künstlerisch genommen, wiederum, hinderte ihn sein überaus feiner Geschmack daran, sich auf Vorwürfe zu stürzen, die sich der Behandlung in künstlerischer Form nur in Ausnahmefällen darbieten.

Dieser feine Geschmack ist vielleicht das charakteristischste Merkmal Orlikscher Kunst. Er äußert sich besonders in einer seltenen Empfindlichkeit gegenüber zarten Farbenzusammenstellungen und Farbenwirkungen. Aber auch auf andere Weise bewährt er sich und wir verdanken ihm zum großen Teil die Freude, die wir an den Werken dieses Künstlers haben. Er bildet das ausgleichende Gegengewicht zu seiner ungewöhnlichen Beweglichkeit. Kaum einem Anderen ist es so leicht gefallen wie Orlik, sich in die verschiedensten Techniken hineinzuarbeiten. Wie im Spiel hat er den Holzschnitt, den Steindruck, die mannigfaltigsten Kupfermanieren, die Ölmalerei und das Aquarellieren, sowie das Modellieren erlernt und es in allen zu abgerundeten Leistungen gebracht. Was einem glatt von der Hand geht, das tut man gern; darin vertieft man sich, das forciert man gelegentlich wohl auch. Die Gefahr lag nahe, daß jemand, der eine so ausgesprochene Begabung für technische Sachen besitzt, wie das bei Orlik der Fall ist, mit ihr Mißbrauch treiben würde. Sieht man doch auf allen Kunstgebieten und speziell auf graphischen Gebieten „Entdecker" und „Erfinder", Leute, die lange noch nicht so viel Geschicklichkeit besitzen wie Orlik, die aber herumprobieren und experimentieren, um irgendwelche unerhört einfache oder doch wenigstens neue Methode zu entdecken. Dann glauben sie, die ganze graphische Kunst stehe vor einer völligen Umwälzung, und doch handelt es sich in Wirklichkeit nur um W i e d e r-Entdeckungen. Die betreffenden Künstler vergessen, daß die Aufgabe nicht darin besteht, technische Schwierigkeiten zu umgehen oder zu beseitigen, sondern darin, sie zu bewältigen.

Um sich mit solchen Spielereien zu genügen, besitzt unser Künstler zu viel Geschmack. Feinfühlig hat er immer gleich gemerkt, was dem jeweiligen Werkzeug, das er eben in der Hand hatte, – ob Stift, ob Kreide, ob Messer, ob Pinsel, ob Nadel, ob Modellierholz, – gut liegt. Er verfiel also nie in Stillosigkeit, und das wiederum wohl weniger aus Überlegung, als infolge seines guten Geschmacks.

Daß es diesen Künstler über kurz oder lang nach der Stätte einer ganz besonderen Kunst, einer ganz eigentümlichen Kultur – nach Japan – treiben würde, war nicht schwer vorauszusehen. Zunächst mußte er sich aber mit einem etwas kleineren Ausflug bescheiden. Im Jahre 1898 zog Orlik während beinahe elf Monaten durch Holland, Belgien, England, Schottland

und Paris. Es ist charakteristisch für den Künstler, daß er sich sofort und überall in das Neue hineinfinden konnte. Wie er später in der kurzen Zeit der Überfahrt genug Japanisch lernte, um sich überall frei bewegen zu können, und gegen Ende seiner Reise sich sogar in Gegenden hineinwagte, wo er tagelang keinen Europäer traf und wo vor ihm kein Künstler den Fuß hingesetzt hatte, so gelang es ihm auch jetzt, sich sofort mit den Niederdeutschen, den Engländern und den Franzosen in deren Sprache zu verständigen.

Die westeuropäische Reise leitete die Periode ein, in der Orlik besonders als Graphiker tätig gewesen ist: diese Periode hat sich über sechs bis acht Jahre erstreckt. Den Hauptakzent darin gab wohl die japanische Erfahrung ab.

Schon viele, namentlich englische und amerikanische Künstler, sind in Japan gewesen, manche auch auf längere Zeit. Für alle blieb es jedoch gewissermaßen das Zauberland, aus dem sie Kunde herüberbrachten von Dingen, die dem Europäer als abweichend oder merkwürdig in die Augen fallen. Orlik hat sich als erster um das gekümmert, was dem Japaner in seiner eigenen Kunst als merkwürdig gilt. Zunächst erlernte er bis in die kleinste Einzelheit die Entstehungsweise *ihrer* graphischen Kunst, die von der unseren ziemlich abweichenden Technik des Farben-Holzschnitts. Dann suchte er ihren Standpunkt gegenüber künstlerischer Empfindung zu studieren und erfassen. Endlich hat er, wie schon angedeutet, um die Grundlagen der Kultur besser verstehen zu können, sich tief in das Land hinein gewagt, wohin noch selten der Fuß eines Europäers drang und wo er ganz auf sein im Fluge erlerntes Japanisch angewiesen war.

Solch' ein Erlebnis, solche Eindrücke müssen überwältigend sein und jeden Menschen in einen festen Bann zwingen. Es wäre ein Zeichen von innerer Unwahrheit gewesen, wenn Orlik nicht anfänglich ganz ins japanische Fahrwasser geraten wäre. Für kluge Beurteiler aber war es kaum eine Frage, daß es ihm bald genug gelingen würde, etwas von dem Reiz des Geschmacks-Eldorados mit dem Kunstempfinden unserer eigenen Kultur zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Solche Gemälde wie „Das Modell", „Die Frau mit der Schale", „Der Schloßbrunnen zu Karlsbad", „Das Pfarrhaus zu Auscha" wären ihm vor seiner japanischen Reise nicht möglich gewesen. Aber das Japanertum, das darin steckt, beruht nicht auf Effekthascherei. Nicht die äußeren Merkmale, deren unmittelbare Nachahmung uns stets als eine Art Trick erscheinen würde, finden sich hier vor, es wird vielmehr eine Art Kunstanschauung, ein Eigentümliches an der Hand von uns im übrigen geläufigen Vorwürfen entfaltet, das einen besonderen, vornehm-pikanten Reiz ausübt.

Das Monumentale in der Modellierung der „Frau mit der Schale", das zwar tausend Zufälligkeiten der Oberfläche nicht achtet, dafür aber die Struktur, die gesetzmäßige Bewegung im Aufbau scharf und stilisierend akzentuiert, ist nicht europäisch, ebensowenig wie die kühne Kontrastwirkung zwischen dem starkfarbigen, freudig gemusterten Mantel der Frau und deren Karnat. Die andere Seite der japanischen Empfindung wird in dem „Modell" angeschlagen, wo eine Feinheit der Farbenabwägung besteht, die nicht eigentlich heimisch bei uns ist. Aber auch beim „Karlsbader Schloßbrunnen" sah man die Verwertung von etwas in Japan Erlerntem. Die einzelnen Elemente der Komposition waren als möglichst homogene Farbflecke in sich abgeschlossen. Das war beabsichtigt und wurde auf Kosten einer flüssigen Zeichnung sogar sehr weit getrieben. Da gab es einen Säulengang und einige Menschen, die fast unbeholfen erschienen. Der Künstler scheute aber nicht davor zurück, denn sein Werk sollte als ein Aufbau von Farbenflecken genossen werden; alles andere wurde dieser Absicht untergeordnet. Auf der „Pfarre in Auscha" wiederum war zu beachten, wie die zwei schwarzen Flecken, Hut und Kleidung des Pfarrers, neben dem weißen Fleck, der Haube der Bauersfrau im Bilde sitzen. Das ist wieder eine stilisierte Kunst, die unsern deutschen Maleraugen an und für sich fremd ist. Ein richtig nationaler Künstler würde uns sagen, „solche ungebrochene Töne gibt es in der Natur nicht" und würde mit diesem naturalistischen Appell glauben, ein sachgemäßes Urteil abgegeben zu haben. Orliks Kunst hat dazu beigetragen, daß solche Urteile neuerdings auch bei uns nicht mehr als sachgemäß gelten.

Nicht sehr lange nach seiner Rückkehr aus dem fernen Orient, wurde unser Künstler Nachfolger Eckmanns an der Schule des Berliner Kunst-Gewerbe-Museums. Aber auch dadurch ist er nicht so seßhaft geworden, wie man glauben könnte. Seine nationale Neigung hat ihn eigentlich stets mehr nach Wien gezogen, als nach Berlin, und er ist in dortigen Künstlerkreisen fast noch heimischer wie in jenen der Hauptstadt des deutschen Reichs. Das Schönste, was er mit dem Pinsel und der Ölfarbe geleistet hat, hat er meines Erachtens unter Anschluß an den Klimtkreis geschaffen. Es gibt da Akte von einer wunderbaren Zartheit in der Facture, die die feinsten Reize einer edlen Miniatur mit der Kraft und Vornehmheit einer lebensgroßen Ölmalerei verbinden. Wunderbar ist, wie so eine Hand gemalt ist, mit meisterhaft sorgfältiger und doch nicht im geringsten kleinlicher Pinselführung! Es ist zu bedauern, daß Orlik nicht bei dieser Auffassung geblieben ist, aber er lebt in dem unruhigen Berlin, wo nichts gilt, wenn es nicht modern ist, und so hat die neueste Anschauung vom Wert

einer freien Technik auch bei ihm einigen Anklang gefunden. Hoffentlich haben wir es nur mit einem kurzen Übergangsstadium zu tun!

Orliks Lehrtätigkeit hat, obwohl er viel innere Freude sowie mancherlei äußeren Erfolg an ihr erlebt hat, ihn trotzdem nicht ganz ausfüllen können. Nicht nur nach Wien, sondern viel weiter fort hat es ihn wieder getrieben und er hat vor Kurzem eine zweite Fahrt nach Japan unternommen, bei der er diesmal auch Egypten, Indien und China berührte. Der größere Teil der Zeichnungen dieses Buches legt Zeugnis von dieser Fahrt ab. Ehe ich hierauf zukomme, will ich noch ein paar Worte über Orliks gedruckte Graphik sagen, jene Kunst, die seinen Ruhm am Meisten verbreitet hat.

Die Mehrzahl der Holzschnitte aus Orliks vor-japanischer Zeit stellen Typen aus Prag und Galizien dar. Neben der Auffassung und der trefflichen Zeichnung besteht ihr großer Vorzug in der ausgezeichneten Anpassung an die Technik. Man kann förmlich das Schneiden des Messers im Holz verfolgen. Die Technik ist hierbei eine etwas schwerfällige, die auf breite, charaktervolle Behandlung ausgehen muß, aber es bezeugt großen Sinn für Stilreinheit, wenn ein Künstler das wahre Wesen der betreffenden Kunst so klar herausbringt und sich nicht durch Rücksichten, z. B. auf die Gefälligkeit, davon ablenken läßt.

Durch nichts ist Orlik bekannter geworden, als durch seine Ex-Libris, und man kann ihm, wenn man sämtliche Gesichtspunkte in Betracht zieht, wohl ohne Bedenken die erste Stelle unter den deutschen Meistern hier einräumen. Die Gemeinde der Ex-Libris-Sammler ist während der letzten Jahre ungeheuer gewachsen, es gibt kaum einen, der sich nicht ganz besonders um ein schönes „Orlik-Oeuvre" bemühte und die Inhaber eines Orlikblattes beneidete. Und soviel der Künstler schafft, kann er doch nicht annähernd alle Bestellungen erledigen. Tatsächlich sind die meisten seiner Ex-Libris sogar Werke der Freundschaft. Wer ihm nicht nahe steht, kann sich als besonders bevorzugten Menschen ansehen, wenn es ihm gelungen ist, gegen Geld und gute Worte ein Orlik Ex-Libris zu erlangen. Man kann sich aber auch nichts Graziöseres und Entzückenderes vorstellen, als so ein Blatt. Bei der Mehrzahl beweist der Künstler ein seltenes Talent, die persönlichen Beziehungen zum Besitzer, die ein jedes gutes Ex-Libris hervorheben muß, in eine lautere künstlerische Form zu kleiden, ohne daß das formale Ansehen des Ganzen darunter leidet. Besteht doch immer die Gefahr, daß zu viel in so ein Blatt hineingeheimnißt wird oder daß das zeichnerische und kompositionelle Können irgendwie hinter dem Gedanken nachhinkt.

Unter den Radierungen sind die ersten Meisterwerke wohl jene, die aus der Zeit der ersten Reise nach den Niederlanden und nach Großbritanien stammen. Entzückend leicht hingeworfen sind solche Kaltnadelarbeiten, wie die „Kleine Holländerin" oder die „Londoner Mädchen im Freien". Die Nadel spielt so leicht auf dem Kupfer, wie der Bleistift auf dem Papier. Wie gut auch wird hausgehalten mit den Linien und wie trefflich drücken diese wenigen Linien alles aus, was zu sagen ist. Auf völlig anderem Gebiet und erstaunlicherweise ebenso sicher bewegt sich der Künstler auf dem Blatt „Der Markt in Grodno". Hier bedient er sich einer Flächen-, nicht einer Linien-Technick, nämlich der Aquatinta, und es ist äußerst effektvoll, wie er die weißen Flächen gegen die dunklen stellt.

Während der letzten Jahre ist Orlik als Bildnisstecher auf eine Stufe gelangt, die ihn meines Erachtens fast ohne Rivalen unter den deutschen Radierern stehen läßt. Solche Bildnisse wie Fontane, Hauptmann, Gomperz, vor allem Bahr und Mahler sind außerordentliche Leistungen. Es gehört ein ungewöhnlicher Grad von Bildung, ein besonderes Maß von psychologischer Vertiefung dazu, in dieser Weise den Charakter des Menschen auf einem Bilde seiner Gesichtszüge darzulegen. Das Wunderbarste ist vielleicht, daß diese Bildnisse dazu noch so ähnlich sind. Wie tot ist neben diesem Mahlerbildnis eine Photographie des ehemaligen Wiener Operndirektors! Wie sprüht alles an der Orlikschen Radierung! Wer Mahler einmal begegnet ist, erkennt sofort den hypernervösen Menschen wieder, an dem alles kribbelte und schäumte! Auch technisch sind diese Blätter reine Meisterleistungen. Orlik gelang es, woran manch' Anderer scheiterte, verschiedene Manieren auf einer Platte zu vereinigen, weil er mit feinstem Gefühl immer gerade die passendste Technik heraussuchte für das, was er gerade schildern wollte.

Diese technische Meisterschaft hat es ihm auch ermöglicht, einige ganz wunderbare Reproduktionen zu schaffen. Für Reproduktionen nach Gemälden alter und neuer Meister gab es bislang die Berufsstecher, jene braven Leute, die das ganze künstlerische Gebiet beim großen Publikum geradezu in Veruf der Langweiligkeit gebracht haben. Man muß aber streng unterscheiden. Diese Reproduktionen waren wohl langweilig, aber nicht weil es Reproduktionen waren, sondern weil sie, — wenn wir von wenigen genialen Ausnahmen wie z. B. Koepping absehen, — Künstlern zweiten Ranges anvertraut worden waren. Fast alle Berufsstecher, das heißt Jene, die sich mit der Wiedergabe von Werken anderer Künstler bescheiden müssen, sind solche geworden, weil mangelndes Genie oder Ungunst der Verhältnisse sie nicht den hohen Rang eines Originalkünstlers, eines Meisters, der aus dem Vollen neu schafft und gestaltet, erklimmen

ließen. Heutzutage ist ihre Arbeit von den Leistungen der Photomechanik fast ganz verdrängt worden. Aber auch sie genügen nur den Anforderungen des trocken-wissenschaftlichen Studiums. Die Leitung des großen Berliner Galeriewerkes hat es jetzt unternommen, eine Reihe der Platten hervorragenden Originalradierern in Auftrag zu geben, darunter mehrere an Ernst Moritz Geyger, Heinrich Wolff und Emil Orlik. Der Erfolg hat für die Klugheit des Schrittes gesprochen. Diese Reproduktionen fallen entschieden unter den anderen auf, und was so ein Meister, der Eigenes kann, aus dem Werk seines Kollegen herraussieht, wird immer, — wenn wir nur das eine gelten lassen wollen, — hochinteressant bleiben. Neuerdings hat Orlik noch eine ganz hervorragende Wiedergabe des bekannten, (angeblichen) Selbstbildnisses Michelangelo Buonarottis geschaffen, das all sein glänzendes Können und die feine Empfindung seiner künstlerischen Erfassung zur Schau trägt.

Bei der Auswahl von Zeichnungen hat uns der Künstler selbst geholfen, in der Tat hat er den wesentlichsten Anteil daran. Es galt, viele hunderte von Skizzen durchzusehen und zu ordnen, und von jeder Art ein paar der charakteristischsten auszuwählen. In allen seinen Perioden ist der Meister so durch ausgezeichnete Beispiele vertreten. Im Übrigen hat der Künstler auch eine Anzahl Blätter von klassisch-akademischen Anstrich geschaffen. Das Kupferstich-Kabinett in Dresden besitzt in dem Kopf eines böhmischen Mädchens ein Beispiel. Doch bietet der vorliegende Band keine Proben hiervon.

Das Bildnis seines Vaters, der Kastanienbrater, der Slowake, die Prager Scenen stammen aus seinen Anfängen, kurz nach der Rückkehr von München. Etwas aus der Zeit der europäischen Reise, vieles aus jener der ersten vierzehn Monate in Japan finden wir vor. Im großen Ganzen zeigt sich derselbe Geist in dem jungen, wie in dem gereiften Meister: ein frisches Anpacken der Natur, die Freude an Jeglichem, das sich ihm gegenüberstellt, die Gabe, sich mit Allem künstlerisch beschäftigen zu können. Er will immer den Wirklichkeitseindruck möglichst eindringlich festhalten, dabei aber die Form möglichst geistvoll und überlegen ausgestalten. Vereinfachung der Fläche, Veredelung der Linie, Prägung des Ausdrucks sind sein Hauptziel, sie gebieten der Hand und haben schon im Voraus das ganze Anschauungsvermögen so gemodelt, daß ein platter Realismus des Illustrators bei diesem Künstler nie zu den gefahrvollen Möglichkeiten zählt. Die Natur und das Leben sind für Orlik stets so reich gewesen, daß er, man möchte sagen zu jeder Minute, etwas fand,

das ihm des Wiedererzählens wert erschien. Trotzdem legte ihn der Stoff nie in seine Bande, und selbst bei so einer Skizze stellt es sich ganz von selbst ein, daß ihm das Wie des Wiedererzählens wichtiger ist, als das Was.

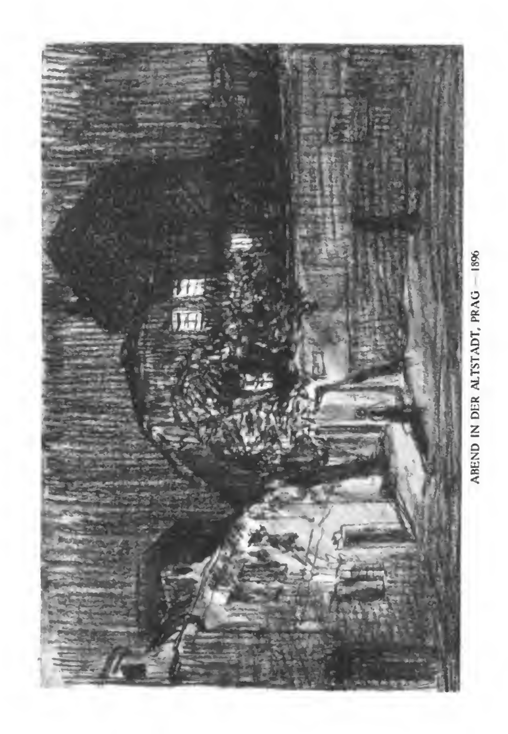
Einen besonderen Schmuck des Bandes erblicke ich in den Bildnissen, wenn auch die hier gebotene Auslese nur ein minimaler Bruchteil ist von dem, was wir bieten könnten. Die Mahlerskizzen sind Studien für das radierte Bildnis, ebenso die Hodlerblätter. Zehn Jahre nun lebt Orlik bereits an einem der Hauptzentren der deutschen Kultur und er gehört nicht zu den Künstlernaturen, die abseits für sich ein Dasein im Verborgenen führen. Auch auf seinen Reisen ist er vielen bekannten Größen begegnet. Ein Album Bildniszeichnungen von hundert berühmten Zeitgenossen von der Hand Orliks müßte eine schöne Gabe sein. Mit der Auffassung eines geistreichen Künstlers kommen die Photographien doch nicht mit und für die Nachwelt ist eine solche Zeichnung von Hauptman wie wir sie in diesem Buche sehen, wertvoller als ein Dutzend Naturphotographien. Denn diese bieten nur das leblose Bild eines Augenblicks-Äußeren, in jenem steckt aber die Erfassung des ganzen Schaffens und des Charakters des Dargestellten mit drin.



DER VATER DES KÜNSTLERS — 1887



DER KASTANIENBRATER, PRAG — 1895



ABEND IN DER ALTSTADT, PRAG — 1896



SLOVAKE — 1896



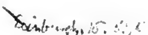
RAST DER SLOVAKEN (STUDIE ZU DEM GLEICHNAMIGEN STEINDRUCK) — 1896



PRAGER MUSIKANTEN (STUDIE ZU DEM GLEICHNAMIGEN FARBENHOLZSCHNITT) — 1897



HEIMKEHR VOM FELDE (STUDIE ZU DER GLEICHNAMIGEN RADIERUNG) — 1898



AUS EDINBURGH — 1898



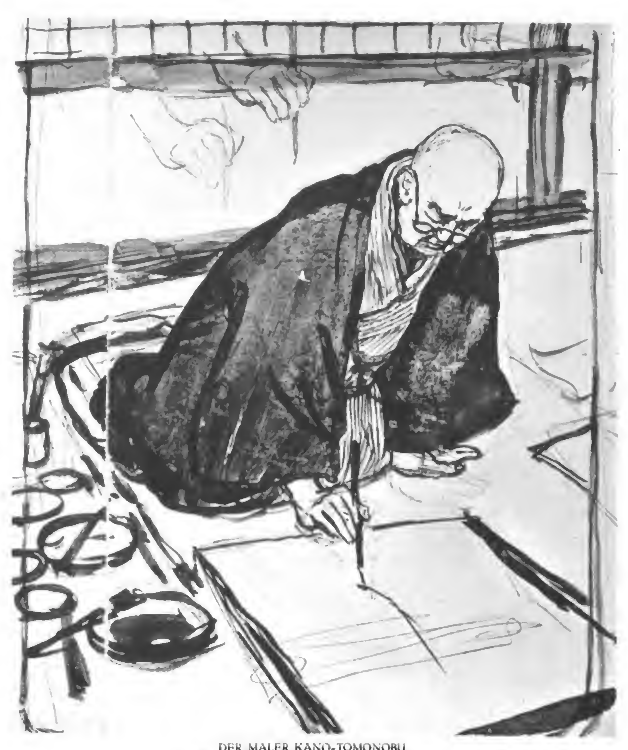
IM HYDE-PARK, LONDON — 1898



SELBSTBILDNIS — 1898



AUS TSUKIJI (TOKIO) — 1900



DER MALER KANO-TOMONOBU
(STUDIE ZU DEM FARBENHOLZSCHNITT „DER MALER")



AN DER MUTTERBRUST (JAPAN) — 1900



DIE TANZERIN SASAKI-TOMI — 1900



JAPANISCHE ANGLER – 1900



EINE GEISHA — 1900



JAPANERIN IM WINTERKLEID — 1900
(STUDIE ZU DEM GLEICHNAMIGEN STEINDRUCK)



SCHREIBENDES MADCHEN, JAPAN (STUDIE ZUR GLEICHNAMIGEN FARBENRADIERUNG) — 1901



CHINESEN IM ZWISCHENDECK: HONGKONG — 1901



EIN BLINDER — 1901



SITZENDER JAPANER — 1901



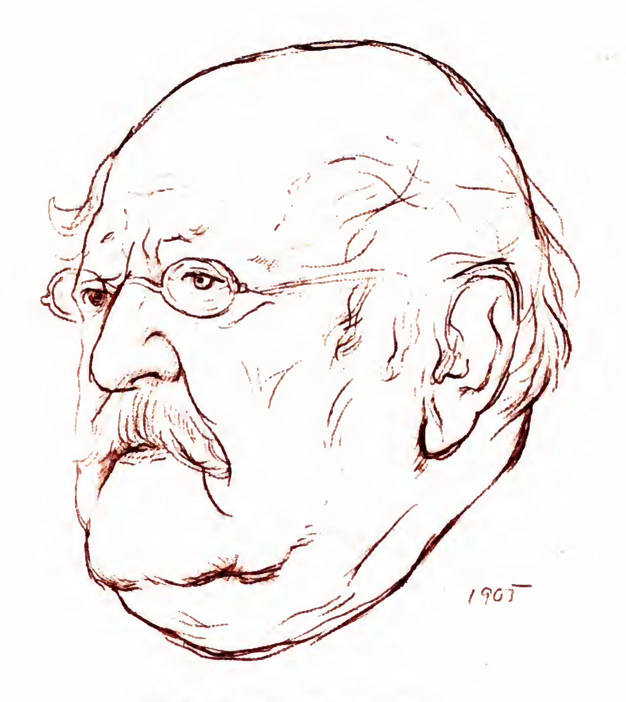
AKTSTUDIE — 1903



STUDIEN ZUM RADIERTEN GUSTAV MAHLER-BILDNIS – 1903



STUDIE ZU DEM GEMALDE „IM ATELIER“ — 1905



BILDNIS DES HERRN MAX VON GOMPERZ — 1905
(STUDIE ZUR GLEICHNAMIGEN RADIERUNG)



MAXIM GORKI BILDNIS — 1906



ZEITUNGSLESER IN ITALIEN — 1908



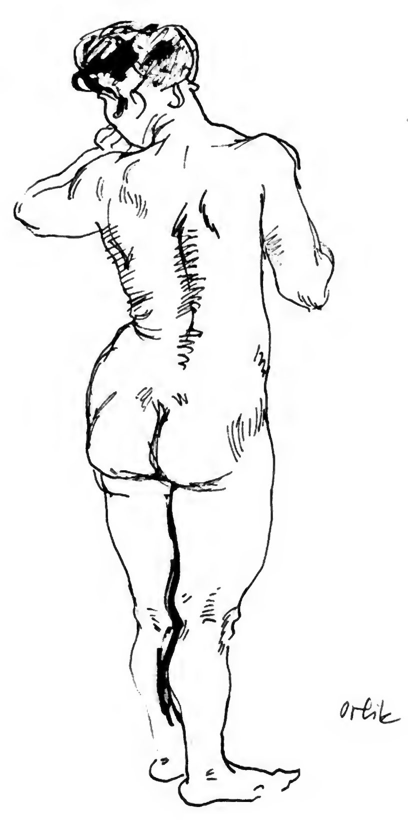
STUDIE ZU EINEM BILDNIS HODLERS — 1909



SKIZZE GERHARD HAUPTMANNS, VORLESEND — 1909



AKTSTUDIE — 1910



RÜCKENAKT – 1910

UNTERHALTUNG – 1911



HODLER ZEICHNEND (STUDIE ZU DER GLEICHNAMIGEN RADIERUNG) – 1911



SPANIERIN — 1910



NUBIER — 1912



STRASSE IN LUXOR — 1912

MEDINE EL FAYUM – 1912



AUS AGYPTEN — 1912



ARABER — 1912



ARABISCHES MADCHEN — 1912



FRAUEN IN KAIRO — 1912



CHINESISCHE MUTTER MIT KIND — 1912



SÜDCHINESIN — 1912



MORGENTOILETTE – 1912



CHINESEN-GRUPPE – 1912



CHINESEN – 1912



BILDNIS EINER CHINESIN — 1912



JUNGER CHINESE — 1912



KOREANER — 1912



AUS DER YOSHIWARA — 1912



JAPANERIN AUF DER REISE — 1912





BILDNIS DES DICHTERS HERMANN STEHR — 1912







